

Saint Barbara and the Performance of Sanctity in 16th and 17th Centuries

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología. Edificio D
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid
nferna08@ucm.es
Orcid ID 0000-0003-1491-7621

RECIBIDO: 22 DE ABRIL DE 2019
ACEPTADO: 4 DE NOVIEMBRE DE 2019

Resumen: Se presenta un recorrido por las cinco versiones dramáticas de la vida de santa Bárbara, mártir cristiana del siglo IV, compuestas durante los siglos XVI y XVII, desde los orígenes del teatro hagiográfico castellano hasta los tiempos de mayor auge del género. A partir del análisis de algunas escenas fundamentales, se valora el modo en que diversas concepciones escénico-dramáticas se pusieron al servicio del aprovechamiento de la hagiografía y cómo la leyenda de santa Bárbara pudo actualizarse en función de diferentes pautas de representación de la santidad. Se muestra así que en la consolidación del teatro hagiográfico convergieron dos fuerzas confluyentes: el desarrollo de las prácticas escénicas y la proyección pragmática de la hagiografía.

Palabras clave: Santa Bárbara. Hagiografía. Teatro hagiográfico. Comedia de santos. Contrarreforma.

Abstract: We present an analysis of five dramatic renditions of the life of Saint Barbara, the fourth-century Christian martyr. The plays, composed within 16th and 17th centuries, cover the evolution of Castilian hagiographical theatre, from its origin to its peak. By analyzing several representative scenes, we assess how different theatrical conceptions were at the service of hagiography, and how the legend of Saint Barbara was brought up to date in order to show different ways of representing sainthood. We show thus that two confluent impulses converged in the consolidation of hagiographical theatre: the development of scenic practices and the pragmatic aims of hagiography.

Keywords: Saint Barbara. Hagiography. Hagiographical Theatre. Comedia de santos. Counter-Reformation.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación Proyecto I+D de Excelencia *La Hagiografía hispánica ante la Reforma protestante* (FFI2017-86248-P), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

En septiembre de 1735, la leyenda de santa Bárbara, una de las hagiografías femeninas más populares en la Península desde la Edad Media, seguía representándose en los escenarios madrileños (Andioc/Coulon II 746).¹ Eran seguramente los últimos ecos de una dilatada trayectoria escénica que se inició con la *Farsa de Santa Bárbara* de Diego Sánchez de Badajoz (m. 1549), publicada de forma póstuma en 1554, y se clausuró con la comedia titulada *El arco de la paz del cielo, Santa Bárbara*, del valenciano Alejandro Arborea (1650-1698). Entre una y otra, la presencia escénica de la santa se completa con el anónimo *Auto del martirio de santa Bárbara*, incluido en el *Códice de Autos Viejos* (CAV), compuesto presumiblemente entre 1550 y 1575 (Reyes Peña 2003, 750); la *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*, también anónima, incluida en el manuscrito 14767 de la Biblioteca Nacional, datada entre 1580 y 1597 (Reyes Peña 2003, 750);² y la comedia *El prodigio de los montes y mártir del cielo, Santa Bárbara*, atribuida, aún en 1655, a Guillén de Castro (1569-1631) y posiblemente compuesta entre 1612 y 1614 (Bruerton 146).³ Es, que sepamos, la única vida de santo que se adaptó para las tablas con tanta frecuencia y de manera sostenida en unos momentos en que los avatares de la religiosidad y el desarrollo de las prácticas escénicas estaban sometiendo el tratamiento teatral de lo hagiográfico a constantes transformaciones. Algo debía de tener la historia de la mártir paleocristiana para captar ininterrumpidamente la atención de dramaturgos y público durante doscientos años.⁴

-
1. La biografía de santa Bárbara no se incluyó originariamente en la *Legenda aurea* de Vorágine que, como es sabido, supuso un hito decisivo en la difusión y popularización de la materia hagiográfica en la Europa occidental, pero sí se añadió en ediciones posteriores. Aparece, asimismo, en cinco santorales castellanos manuscritos del siglo XV, convirtiéndose, junto con la de santa Leocadia, en la lectura más repetida (Hernández Amez 355). La leyenda, en su versión castellana, pervivió en el siglo XVI con variantes más o menos significativas, incluyéndose en el *Flos sanctorum* renacentista de Gonzalo de Ocaña y Pedro de la Vega (1516) y en los santorales postridentinos de Alonso de Villegas (1580) y Pedro de Ribadeneira (1599), por citar los más célebres.
 2. Durá Celma (228-37) analiza la pieza en conexión con la dedicada a santa Catalina en el mismo manuscrito.
 3. Reyes Peña (2003, 746) menciona otras dos, *La Bárbara de los montes y mártir del cielo*, atribuida a Calderón, y *La Bárbara de los montes*, atribuida a Tomé de Miranda y a Calderón, e indica que, junto a la de Guillén de Castro, son variaciones de una misma obra. Para nuestro objetivo, no tanto de crítica textual como de análisis temático y estructural, nos limitaremos al análisis de la pieza atribuida a Guillén de Castro. Sobre esta atribución, en todo caso, existen bastantes dudas, hasta el punto de que Bruerton la niega (151). Por otro lado, en la primera lista del *Peregrino* Lope mencionaba una comedia titulada *La Bárbara del cielo*, hoy perdida.
 4. A lo largo del trabajo, utilizamos las siguientes abreviaturas para citar los fragmentos de las piezas: *Farsa*, *Auto*, *Comedia*, *Prodigio* y *Arco*.

La leyenda, tal como se difundió en los *flores sanctorum* castellanos,⁵ cuenta que Bárbara, hermosa doncella de Nicomedia, adoraba a Cristo en secreto y su padre, el rico Dioscoro, ajeno a la fe profesada por su hija y preocupado ante todo por la cantidad de pretendientes que la reclamaban, decidió proteger su honor confinándola en una torre en la que mandó construir dos ventanas. La joven pidió a los albañiles que abrieran una tercera ventana como símbolo de la Trinidad. Cuando Dioscoro intentó averiguar la razón, Bárbara se declaró esposa de Cristo y, ante las iras del padre, huyó al monte, donde un pastor la delató y ella lo maldijo convirtiéndolos en piedra a él y a su ganado. Dioscoro se la entregó al adelantado Marciano que, tras intentar que renegara de su fe y adorase a los dioses gentiles, mandó torturarla, pero ella siempre resultó curada milagrosamente de sus heridas por ayuda de Dios. Ante la insistente negativa de Bárbara a adorar a los ídolos, fue el propio Dioscoro quien decidió degollarla, pero, tras la muerte de la mártir, que sería ungida y sepultada por un santo varón, un rayo lo fulminó. Santa Bárbara se consagró como la protectora contra las tormentas y los rayos, y su culto se extendió por toda Europa. Este armazón legendario poseía una dosis de indudable fuerza dramática que no pasaría desapercibida cuando la recreación escénica de las vidas de santos se consolidase como una de las expresiones culturales más fecundas de todo el Siglo de Oro.

Desde sus orígenes, en la primera mitad del siglo XVI, hasta los frutos tardíos de comienzos del XVIII, varios hitos fueron señalando las etapas clave en el desarrollo del teatro hagiográfico: el Concilio de Trento (1545-1563), que marcó una frontera clave entre el teatro religioso del primer renacimiento y el que vendría después (Pérez Priego 112; Menéndez Peláez 52); la decisiva profesionalización de la práctica escénica desde las tres últimas décadas del XVI (Reyes Peña 1995);⁶ la consolidación del arte nuevo a comienzos del XVII, que impulsó la adaptación de las vidas de santos a un molde genéticamente profano; y la eclosión del barroquismo como prisma cultural a partir de 1630 (Checa/Morán 18), que situó la vivencia piadosa, como todo lo demás, en la órbita de la teatralidad. Son grandes estratos en los que convergen dos impulsos en tensión pero mutuamente determinantes: de un lado, el aprovecha-

5. Resumimos, en concreto, la versión del manuscrito 780 de la Biblioteca Nacional, transcrita por Emma Gatland.

6. Nos referimos no tanto a la aparición de la figura del actor profesional, que tiene lugar ya en la década de los 40, como, ante todo, a la apertura de los primeros teatros comerciales y, por tanto, a la consolidación de la práctica escénica como actividad venal (Ferrer Valls 240).

miento de la hagiografía como signo pragmático, desde el valor catequístico en los tiempos de la reforma católica hasta la demostración dogmática posterior a Trento;⁷ del otro, el propio desarrollo de las prácticas escénicas en ambas dimensiones, poética y espectacular. Pues bien: como podemos deducir a partir del corpus mencionado, el periplo escénico de santa Bárbara posee el privilegio único de ilustrar cada una de esas etapas, desde esa fase bisagra entre la Reforma católica y la Contrarreforma que ilustran la *Farsa* y el *Auto*, el inconfundible impulso postridentino reflejado por la *Comedia* anónima, hasta la eclosión del arte nuevo en las dos piezas del XVII.

En las páginas que siguen, no realizaremos un análisis exhaustivo de las cinco piezas, porque eso excedería con mucho los límites de este trabajo. Se trata de valorar el modo en que diferentes concepciones dramáticas canalizaron el valor pragmático de la hagiografía durante dos siglos y cómo la modelación de Bárbara para el tablado confirma que la representación de la santidad se construye culturalmente. Para ello, nos fijamos en tres asuntos complementarios: primero, a modo de marco global, valoramos cómo la problemática de la imagen se integra en el desarrollo dramático y en unas concepciones escénicas que determinan unos parámetros de devoción específicos. Pasamos después al análisis del valor ejemplar de la leyenda en el teatro anterior a la profesionalización escénica; y, finalmente, rastreamos las estrategias de la caracterización dramática de Bárbara en las tres comedias para comprobar, en última instancia, cómo el impulso piadoso, devocional y dogmático del que germinó el teatro hagiográfico se dejó permear, sin desaparecer nunca, por un impulso dramático-teatral definido, cada vez con más fuerza, por el gusto del público y las exigencias de los tablados comerciales.

SANTA BÁRBARA EN ESCENA: IMAGEN, CUERPO, SANTIDAD

Constata Ditchfield: “awareness of the cult of saints as a visual language was itself a preoccupation of the early modern age” (560), hasta el punto –añadimos– de convertirse en la piedra angular de la polémica entre católicos y pro-

7. Incidimos en el eje pragmático de la hagiografía para resaltar que las claves compositivas de las vidas de santos están fuertemente determinadas por su finalidad –catequética, dogmática, doctrinal, ejemplarizante, emotiva...– y por las condiciones de recepción que son, a su vez, definidas por los parámetros de interpretación de los lectores, oyentes o, en el caso del teatro, espectadores. En este sentido, la hagiografía podría considerarse un ejemplo ilustrativo de lo que Van Dijk (191) denominó “manifestación textual de estructuras pragmáticas «subyacentes»”.

testantes en torno a las imágenes. El auge del teatro hagiográfico, desde la primera mitad del siglo XVI en adelante, se enraizó precisamente en esa inquietud escópica que se afanó por *exponer* el santo ante los fieles. La eficacia de las imágenes residía más allá de la materialidad física, en el cuerpo *in absentia* que representaban y que había recibido la gracia de Dios.⁸ Y la escena estableció un marco inédito de devoción en que el tratamiento dramático de la hagiografía hizo visible al santo en cuerpo y en vida. Expresión híbrida entre lo visual y la palabra, el teatro hagiográfico se erigió en una suerte de *explicación* del culto, en su doble vertiente de veneración de la imagen y fe en el poder intercesor del santo. Se trataba de mostrar de manera visible *el original representado en las imágenes* adoradas, algo que tras el Concilio de Trento se revestiría de un tono legitimador, como es sabido, y que los dramaturgos abordaron con grados diversos de complejidad poética.

El título completo de la *Farsa de Santa Bárbara –Farsa en que se trata cómo el ánima de Santa Bárbara fue presentada delante de Dios por el ángel de la guarda y cómo el demonio la acusaba y el ángel la defendía, y de tres coronas que Dios le mandó poner en su gloria–* indica que, en rigor, se trata de una escenificación *post mortem*, de un más allá de la hagiografía que no da voz a Bárbara sino a los agentes que aspiran a ganar el juicio ante Dios. Y que el cuerpo visible no es tal cuerpo, sino una representación del alma de la santa. En la acotación inicial se dan los detalles sobre la configuración concreta de los personajes:

Son interlocutores cinco figuras: un Cristo asentado en una silla como juez con una cruz en la mano sobre un mundo, Santa Bárbara delante dél bien ataviada, un ángel de la guarda que la lleva por la mano a juzgar, un diablo atrás que la va acusar, un pastor que comienza primero a hablar, el cual ha de llevar tres zurrone, uno adelante y otro atrás y uno muy pequeño a un lado. (*Farsa*, fol. 35r)

8. Es la teoría de la *translatio ad prototypum*, aprobada en el II Concilio de Nicea, en 787, y ratificada en la sesión XXV del tridentino: “Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen, madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas, de suerte que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen, todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes” (Concilio de Trento 330).

La primera parte de la pieza, que ocupa poco menos de la mitad de los versos totales, está protagonizada íntegramente por un pastor que adoctrina directamente al auditorio haciendo de las tablas una suerte de púlpito. La materia hagiográfica se convierte así en una excusa para catequizar desde una concepción esencialmente ritualista de la escena:

The religious drama provided the ideal medium for the instruction and entertainment of a largely illiterate audience. It was a ritualistic enactment that encouraged piety by involving the entire populace –author, director, actors and audience– in its performance. Its techniques evolved around the confluence of actual, historical and eternal time and around the physical conditions of the staging. (Wilttrout 1987a, 72)

Santa Bárbara irrumpe en un *tableau vivant* “which reminds the audience of Bárbara’s sanctity while they watch her trial proceed in the foreground” (Wilttrout 1987b, 106), y el pastor reacciona justamente con una llamada de atención a los espectadores: “¿Santa Bárbara bendita / no es aquella? Allá me voy” (*Farsa*, fol. 36r). La pregunta retórica adquiere un valor deíctico, casi como esos personajes que desde la pintura señalan la escena hacia la que hay que mirar confiriéndole con ello un valor estático. Porque, más que la puesta en escena de la hagiografía, la santa Bárbara de Sánchez de Badajoz es la puesta en escena del icono, de una imagen hierática que inspira un sentimiento piadoso consumado en la apoteosis final, donde el cuerpo se ritualiza estimulando una mirada puramente veneradora: “Ponle el ángel las tres coronas: una dorada grande, sobre ella, otra menor de rosas coloradas y encima, otra menor de lirios blancos, y cantan todos tres ante el Cristo” (*Farsa*, fol. 37r). Es la imagen sin voz subida a las tablas.

En rigor, la primera ocasión en que la leyenda de santa Bárbara se lleva a escena, la primera vez que la oímos hablar y atisbamos la vida detrás de la imagen, es en el auto del CAV. A diferencia de la *Farsa*, donde la concepción del espacio escénico subraya la distancia entre la santa y los espectadores, el *Auto* tiende a una mayor naturalización,⁹ aunque sigue incluyéndose un marco explicativo –loa y argumento– que media la interpretación del público, destaca la popularidad de la leyenda –“aqueste auto presente / para que se represente

9. Mario Cesareo (75) plantea que, en la comedia de santos, la naturalización se opera en dos niveles conectados: espacios –cielo e infierno insertos en lo cotidiano– e intervención sobrenatural –divina y satánica– en las vidas de los hombres.

/ basta poca explicación” (*Auto*, fol. 166r)– y marca, por otra vía, esa distancia entre la santa y el auditorio. Los episodios se llevan a las tablas de manera lineal, según el armazón legendario fijado en los *flores sanctorum* y sin apenas concesiones a la creatividad del dramaturgo más allá de la transposición a forma dialogada. Y el motivo del martirio, que resalta la corporalidad de Bárbara a través de la muerte en escena, se reduce a unos pocos versos en los que se sugiere la emulación del sacrificio cristiano mediante la sangre martirial; el cuerpo se glorifica y la inmediatez del milagro –“Aquí [Dioscoro] le corta la cabeza y se cae muerto” (*Auto*, fol. 168v)– testimonia el favor de Dios.

En las comedias todo se complica. Como veremos, la caracterización de santa Bárbara trasciende las fronteras de lo hagiográfico para integrarse en un universo estético-devocional poliédrico. Y, en este contexto, la puesta en escena de la santidad se engarza en una poética de la visualidad y la imagen articulada de modo peculiar en cada caso. Pero, más allá de las profundas diferencias que iremos constatando, las tres piezas se aproximan en un punto esencial a la concepción dramática de la comedia religiosa: la acción se naturaliza plenamente en un espacio que es prolongación del espacio del público. No existe una mediación explicativa, como veíamos en los ejemplos anteriores, que dirija la mirada de los espectadores. Es una constelación de estrategias poéticas y espectaculares lo que va revelando el sentido del entramado dramático en su mismo desarrollo, y el hieratismo desde el que se presentaba a la santa deja paso a esa cercanía humanizadora que tiende, cada vez con más ímpetu, al desbordamiento. Esto se intensifica en la comedia de Arboreda. La primera escena es una especie de prólogo en que se exponen las claves trascendentes de la acción, pero esta antesala no tiene nada que ver ni con la mediación del pastor en la farsa ni con el argumento-loa del auto. Es justo lo contrario, de hecho. Unos cantos celestiales anuncian, sin nombrarla, a la que fuera “asombro de Nicomedia” (*Arco*, I jornada, fol. 2r) y, en medio de esta atmósfera sobrenatural, irrumpe el demonio “por debajo del tablado en una hidra que, en apeándose, volará echando fuego por la boca” (*Arco*, I jornada, fol. 2r). Durante ciento veinte versos, el maligno establece una relación genealógica entre santa Bárbara y la Virgen María, revelándose irónicamente como el encargado de legitimar el culto a la santa. Pero, además, sitúa la vida de Bárbara en el marco de la lucha cósmica que libra eternamente con Dios, y se erige en *director de escena* dejando clara su influencia, más o menos latente, en el desarrollo posterior de la acción. El demonio no es solo un mediador, es una *dramatis persona* que interviene activamente en el conflicto dramático y contribuye, muy a su

pesar, a la configuración escénica de Bárbara como santa. No es, por tanto, una presentación desde fuera del cuadro, como vimos en el caso del pastor de la *Farsa*, sino una disolución de fronteras típicamente barroca.

En medio del marco devocional desbordado que perfilan las comedias, la imagen-cuerpo de Bárbara tenderá a integrarse cada vez más en el mundo de los espectadores, siempre desde una voluntad demostrativa del valor sagrado de la imagen que no tenía por qué ser incompatible –más bien al contrario– con la articulación poética de la acción. La comedia anónima es la pieza donde el tono contrarreformista queda más marcado, al dialogar de modo oblicuo –y no tan oblicuo– con la polémica iconoclasta. Era algo previsible teniendo en cuenta las probables fechas de composición que indicamos al inicio. Las reiteradas referencias a la falsedad de los ídolos no pueden ser casuales, y se convierten en una reivindicación indirecta de la postura tridentina apoyada en el principio *translatio ad prototypum*, como vimos. Varios personajes del entorno cristiano cifran la idolatría de los gentiles en la falsedad de las imágenes, es decir, en un valor que se agota en la mera materialidad. Así, se califican como “palos mal labrados” (*Comedia*, fol. 180v), “piedras sin valor” (*Comedia*, fol. 182r), o “palos disfrazados” (*Comedia*, fol. 185v) –en línea justamente con los argumentos empleados desde el discurso iconoclasta de los protestantes para denostar el culto a los santos–, frente a la “imagen refulgente” de Cristo que logra convertir a “muchacha gente” (*Comedia*, fol. 183v). La exposición final del cuerpo desnudo de Bárbara “para que sea testigo / el pueblo de su castigo” (*Comedia*, fol. 184v), aparte de remitir a la propia tradición hagiográfica, se enmarca en esa voluntad demostrativa del valor sagrado de la imagen. Lo que pretende ser una deshonra se revela como glorificación, y la desnudez se invisibiliza por intercesión divina. La mirada hostil de los gentiles se transmuta en ceguera, y la imagen apoteósica de la mártir es privilegio exclusivo del público.

En *El prodigio*, la dialéctica entre lo visto y lo no visto se convierte en la fuente esencial de tensión dramática, muy en consonancia con esos juegos de apariencia y realidad tan del gusto de los dramaturgos áureos. Y, sobre todo, abunda en ese valor simbólico de la mirada que ya se esbozaba en la comedia anónima y que estaba llamada a intensificarse de camino al Barroco. Analizar de manera exhaustiva cada uno de los episodios en que se activan los resortes de la visualidad en la comedia excedería los límites de este trabajo, pero sí es pertinente comentar, al menos, la escena en que Federico, loco de deseo, se dispone a forzar a Bárbara cuando el Ángel lo ciega, y es entonces, con la vista del alma, que atisba la ley de Dios:

La vista me ha quitado
 del cuerpo, mas al alma se la ha dado,
 con que felice he visto
 que la Ley verdadera es la de Cristo:
 aquesto diré a voces. (*Prodigio*, fol. 24)

La priorización de la mirada interior como pasadizo hacia la fe es, en rigor, una estrategia para valorizar la mirada del cuerpo cuando, ya convertido, Federico anhela “a Bárbara ver” (*Prodigio*, fol. 26), en perfecto *contrafactum* de la desesperación amorosa inicial, como veremos. Tras un entramado dramático en el que domina la confusión de lo visto y lo no visto, lo visible y lo no visible, no es por casualidad que la resolución del conflicto se apoye precisamente en la auto-mostración de Bárbara:

Sed testigos de mis dichas,
 que ya por celajes claros
 los paraninfos divinos
 dan el premio a mis trabajos. (*Prodigio*, fol. 28)

Los ángeles, intermediarios entre el Soberano Esposo y la santa, le entregan la palma y corona de mártir subrayando con ello la sacralidad de su presencia visible.

En *El arco*, la apoteosis de la imagen sagrada se resaltará mediante estrategias teatralizadoras. Valenciano, el santo varón que instruye a Bárbara en las verdades de la fe, como veremos, y Gatimbao, el gracioso, se esconden tras unos ramajes para presenciar el martirio de la santa. La mirada de ambos observadores se convierte en prolongación de la de los espectadores, de tal manera que el público toma conciencia de su propio acto de mirar. La prolongada escena del martirio constituye una eclosión de barroquismo estético: la violencia de Marcelo, el adelantado, queda apuntalada con un terremoto; en el momento en que se produce la muerte de Bárbara, fuera de escena pero perfectamente visualizada en las “espadas ensangrentadas” (*Arco*, jornada III, fol. 20v) con las que aparecen Decio y Dioscoro, estalla una tempestad; y, sazónándolo todo, los comentarios contrapuntísticos de Gatimbao, que hace explícito el enlace entre la acción y el mundo devocional de los espectadores:

Bárbara, que me libréis
 de esta tempestad os ruego,
 aunque digan que se acuerdan
 de vos solo cuando hay truenos. (*Arco*, jornada III, fol. 21r)

El hecho de que el gracioso no pueda percibir, junto al cuerpo inerte de Bárbara, la aparición del alma custodiada por los ángeles se explica desde ese simbolismo espiritual de la mirada, que ya hemos visto en otras piezas y que contribuye justamente a llamar la atención sobre la sacralidad del cuerpo de la santa:

Aclárase y descúbrese un peñasco, y en él Bárbara y Juliana como muertas, y sale un arco iris de debajo del tablado y, sobre él, el alma de la santa entre dos ángeles, y más abajo la de Santa Juliana.

VALENCIANO [...]

Mas ¿qué nueva admiración
es esta?

GATIMBAO ¿De qué se ha puesto
tan embelesado, padre?

VALENCIANO ¿No lo ve?

GATIMBAO Yo no, por cierto. (*Arco*, jornada III, fol. 21v)

El ángel insta a Valenciano a sepultar los cuerpos “hasta que en los venideros / siglos, las dos se descubran / y en sus reliquias consuelo, / protección y amparo tengan / los cristianos” (*Arco*, jornada III, fol. 21v), con lo que el culto a la santa, proyectado hacia un futuro que es el presente de los espectadores, queda legitimado.

Decía Brown (69) que los santos son unos “muertos muy especiales”. El culto a la imagen del santo comienza justamente tras la muerte del cuerpo del hombre en un proceso que es, a la vez, eternizador –veneración– y actualizador –poder de intercesión–. Y si la imagen representa la presencia de una ausencia, en palabras de Belting (312), en el teatro hagiográfico confluyen dos presencias que terminan fusionándose, como acabamos de ver con el ejemplo de santa Bárbara, en las estampas apoteósicas finales: la del cuerpo sobre el tablado y la de la imagen sagrada en la memoria de los espectadores.

EL EJEMPLO DE SANTA BÁRBARA EN EL SIGLO XVI

Pérez Priego traza una inequívoca línea de continuidad entre el teatro religioso de la primera y la segunda mitad del siglo XVI:

Uno es el de la intensificación doctrinal, al tiempo que las concesiones a la sátira y a la risa, del primer renacimiento. Otro será el de la imposición de un teatro dogmático (ciertamente en la misma línea reformadora y

que, por tanto, no va contra aquel teatro doctrinal, sino que más bien lo constriñe, lo limita), que emana de Trento y que podemos calificar, en este sentido, de contrarreformista. (112)

Y sostiene que Diego Sánchez de Badajoz es el “dramaturgo más representativo de este teatro reformado y catequístico de la primera mitad del siglo XVI” (104); y el CAV, la “colección de obras más significativas” (109) de ese segundo momento de imposición dogmática. Las dos primeras irrupciones de santa Bárbara en las tablas se enraízan, por tanto, en este prurito doctrinal, dogmático y moralizador que marca los derroteros del teatro hagiográfico en ese tiempo bisagra entre la reforma católica y la eclosión del espíritu contrarreformista inmediatamente posterior al Concilio de Trento. Ambas piezas convierten a santa Bárbara en testimonio de la eficacia de las obras en la justificación, la piedra de toque, como es sabido, de la ortodoxia católica. Pero la diferencia de grado a la que se refiere Pérez Priego en las palabras que acabamos de citar se revela en opciones escénicas esencialmente distintas, que reflejan diferentes maneras de aprovechar pragmáticamente las vidas de santos.

En la *Farsa*, el pastor cristianiza la fábula esópica de Júpiter y las dos alforjas (Wilttrout 1987b, 110) para afirmar el valor de las obras en la salvación. Súbitamente, el espacio se expande hacia el enclave sobrenatural donde tendrá lugar el juicio ejemplar ante Dios por el alma de Bárbara: “Aquí se descubre el Cristo y santa Bárbara y el ángel, que están cubiertos con el pabellón” (*Farsa*, fol. 36r). El ángel recuerda el origen pagano de la santa, su bautismo y conversión al cristianismo y el consiguiente martirio; el demonio alega la desobediencia al padre y la maldición al pastor y a sus ovejas, algo que el ángel justifica enseguida.¹⁰ En una prefiguración remota del teatro épico, el pastor, como enlace jocoserio entre el auditorio y la escena sobrenatural, comenta y, sobre todo, valora las intervenciones de los contendientes defendiendo la igualdad de todos los cristianos ante Dios o afirmando el valor ejemplar de la leyenda y aspirando, por encima de todo, a remover las conciencias:

¡Hola, divina clemencia!
 ¡Virgen bendita de Dios!
 ¡Oh quién huese como vos,
 quién tuviese tal paciencia,

10. Wilttrout (1987b, 110) reconoce un eco erasmista en el análisis que hace el ángel de la desobediencia de Bárbara.

tal fe con tal obediencia!
 Ea todos, mirar, mirar,
 que quieren dar la sentencia. (*Farsa*, fol. 36v)

El ejemplo de santa Bárbara se convierte aquí en símbolo de un principio doctrinal absolutamente ortodoxo y llamado a asumir importancia creciente en los años inmediatamente posteriores. Pero no es Bárbara en vivo, sino los comentarios del pastor, siempre externos al enclave sobrenatural en que tiene lugar el juicio divino, los que como en un sermón activan la lectura moralizadora.

En el *Auto*, sí es la vida de la santa propiamente dicha, la hagiografía *per se*, la que asume el valor ejemplar, en consonancia con el sentido demostrativo y legitimador que la Contrarreforma atribuyó a las vidas de santos (Sánchez Lora 375). Como en las versiones medievales castellanas, más sintéticas que sus precedentes latinas, santa Bárbara ya es cristiana desde el inicio y la ignorancia y piedad de su padre, que quiere hacerla partícipe de la decisión sobre su matrimonio, se convierten en una fuente, sutilísima aún, de tensión dramática. En la vehemente declaración de la doncella nada más irrumpir en escena, se hace explícito un detalle que, ausente de los relatos castellanos, sí se desarrolla en la versión añadida a la *Legenda aurea* y se mantendría después en el legendario renacentista de Ocaña y De la Vega:

¡Oh sagrada luz divina!
 ¡Oh gran maestro Orígenes,
 que por tu santa dotrina
 he merecido, aunque indigna,
 gozar de Dios y sus bienes! (*Auto*, fol. 166v)

Según la tradición, el magisterio de Orígenes constituye un pilar esencial en la conversión de Bárbara. La doncella le había enviado una carta pidiéndole instrucción en la fe y él le respondió enviándole a un santo varón, Valencio, para orientarla. En el contexto del *Auto*, la mediación masculina se reviste de actualidad al incidir en la necesidad de encauzar la fe por las vías doctrinales adecuadas, algo muy pertinente en tiempos de depuración dogmática.¹¹ El drama-

11. Nemitz, Thierse y Mañana (17) recuerdan justamente que el episodio de Orígenes se introduce de forma tardía en la leyenda con el fin de evitar una posible impresión de arbitrariedad en el modo en que Bárbara adquiere su conocimiento de Dios. No es casual que se tratase precisamente de Orígenes que, según la *Historia eclesiástica* de Eusebio, habría instruido a muchas mujeres en las verdades de la fe (19).

turgo se apresura a *oficializar* la fe de Bárbara nada más presentarla en escena. Con ello, deja claro que la santa bebe de las fuentes fundacionales del cristianismo y, por tanto, representa un vínculo directo entre los tiempos de los mártires y la Iglesia católica. Es, ni más ni menos, uno de los objetivos de la hagiografía postridentina, como recuerda otra vez Sánchez Lora: “Se trata de demostrar que el Dios de los apóstoles y de los mártires es el mismo Dios que hoy otorga su respaldo a los católicos, de donde resulta ser esta la misma iglesia que aquella” (378). Frente al silencio de la Bárbara de Sánchez de Badajoz, su voz desde la escena del *Auto* es el eco del cristianismo primitivo en la segunda mitad del siglo XVI y, con ello, el clamor por la legitimación del culto a los santos que tanto se denostaba desde los círculos protestantes.

Las dos primeras versiones escénicas de la leyenda de santa Bárbara poseen, por tanto, una orientación primariamente doctrinal que apenas deja espacio a la exploración de las posibilidades dramáticas de la materia hagiográfica. Se trata de poner de manifiesto el valor ejemplar y atemporal de la historia de la santa —algo que, en el *Auto* del CAV, se reviste además de una tonalidad demostrativa acorde con el espíritu postridentino—, pero sin profundizar creativamente en las fuerzas motrices y conflictivas que determinan su avance. Todo cambiará en las décadas finales del siglo XVI, con la profesionalización de la práctica escénica y el surgimiento de unas propuestas dramáticas que se revelarían revolucionarias.

BÁRBARA, UNA SANTA DE COMEDIA

En comparación con otras piezas hagiográficas incluidas en el mismo manuscrito, la *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara* es una de las más ambiciosas. Reyes Peña (2003, 745) mantiene que aquí “ya se ha operado, aunque de forma todavía primitiva, el paso de la *farsa* o *auto* anterior a 1575 a la *comedia de santos* áurea”, aunque reconoce que “la acomodación que experimentará la hagiografía a la avasalladora fórmula de la Comedia estaba aún por llegar” (754).¹² Para ver a santa Bárbara plenamente recreada desde los parámetros del arte nuevo, habrá que esperar, claro, al siglo XVII y a las dos últimas piezas del corpus, *El prodigio* y *El arco*. Más allá de las coincidencias de base, las tres piezas plantean soluciones muy distintas que, en primera instancia, remiten a

12. En el mismo sentido se pronuncia Durá Celma, que sostiene que la pieza “todavía está lejos de lo que llamamos comedia barroca” (237).

la fuente hagiográfica utilizada en cada caso. Se ha constatado que Alonso de Villegas tiende a insuflar “ciertas dosis de fuerza dramática” (Fernández Rodríguez 18) en las vidas de santos, lo que explica que su *Flos sanctorum* sea la compilación mayoritariamente empleada por los dramaturgos áureos. Esto se confirma en *El prodigio*, la pieza seguramente más lograda del corpus, pero no en las otras dos: la *Comedia* anónima se basa todavía en la versión añadida a la *Legenda aurea* que reaparece en castellano en el legendario renacentista de Ocaña y De la Vega, y *El arco* sigue el *flos* de Ribadeneira. Aunque el armazón sea el mismo en todos los casos, las diferentes versiones de la leyenda muestran dos variantes básicas que, en rigor, determinarán las pautas generales de la caracterización dramática de santa Bárbara. Villegas, como la tradición castellana medieval, parte de una Bárbara ya cristiana y bautizada, mientras que el legendario renacentista y el *flos* de Ribadeneira, en consonancia con las continuaciones latinas de Vorágine, hacen explícito con más o menos detalle el *itinerarium mentis in Deum*. La diferencia no es trivial. Mientras que en el primer caso se resalta desde el inicio el choque entre la fe de la protagonista y las presiones mundanas, en el segundo grupo de textos, el conflicto deriva del acceso a la verdad cristiana en medio de un entorno gentil. La elección de una u otra opción determina el desarrollo posterior de la acción y las estrategias empleadas por los dramaturgos para integrar la materia hagiográfica en el universo dramático. Ya observó Wiltout (1987b, 113) que la composición de una trama de amor, celos y honor era el camino natural para llevar a las tablas la historia de una hermosa doncella desdeñosa con sus pretendientes y recluida por su padre para evitar males mayores. Pero lo cierto es que esto solo se cumple en *El prodigio*, donde el pulso de la fuente hagiográfica no prioriza el periplo interior. Bárbara, en consonancia con el *flos* de Villegas como decíamos, es cristiana desde el comienzo y no ha lugar ningún proceso reflexivo, con lo que el dramaturgo pudo convertirla naturalmente en la dama de la comedia, inmersa, como casi todas las damas, en una intriga amorosa. El foco de la acción, y el resorte de todo el conflicto, se sitúa en el deseo de un Federico desesperado por no poder ver a Bárbara. Un típico *amor hereos* que, no por casualidad, es calificado por el gracioso Tiburcio como idólatra y termina desembocando, como en otras piezas del periodo, nada menos que en un pacto con el demonio. La caracterización de Bárbara se supedita a esa trama amoroso-diabólica que viene a apuntalar en forma dramática el conflicto entre la fe –el amor a Dios– y las múltiples presiones externas. Su desarrollo dramático como personaje se define, entonces, en negativo, como diana de los antagonistas –Federi-

co, el demonio y las autoridades gentiles—, que, con objetivos que terminan confluyendo, intentan desviarla de su camino hacia la santidad.

En las otras dos piezas, en cambio, el tema amoroso queda muy difuminado bajo el proceso cognoscitivo que prevén las fuentes. El autor de la comedia anónima, como reconoce Reyes Peña (2003, 754), “no quiso, no supo o no pudo llevar [la trama de amor y honor] a la escena”. O, si lo hizo, con la introducción al inicio del capitán Angelino, fue de manera muy parcial y sin demasiadas consecuencias para el desarrollo de la acción. Los requiebros del pretendiente, que se dirige a Bárbara desde la retórica emblemática del enamorado ante la *belle dame sans merci*, sirven si acaso para resaltar las fuertes convicciones de la santa. El arranque de la pieza se sitúa en un episodio que, presente en la continuación de Vorágine, reaparece para la tradición castellana en el legendario renacentista: Bárbara visita el templo con su padre y manifiesta cierta inquietud ante la adoración de unos dioses que habrían sido mortales. El dramaturgo convierte la perspicacia intelectual de la futura santa en el rasgo clave en su caracterización, y enseguida la vemos haciendo gala de su tiento para contentar a Dioscoro:

Señor, yo lo entiendo así,
que aqueste fue un pensamiento
que pasó cual suele el viento,
sin hacer asiento en mí. (*Comedia*, fol. 173v)

Porque, en realidad, ese pensamiento es de todo menos vano y fugaz, y así lo confirma ante su criada Fabia:¹³

Vamos, Fabia, a mi aposento,
que quiero sola encerrarme
para de nuevo ocuparme
en mi santo pensamiento. (*Comedia*, fol. 173v)

La doncella reflexiona sobre la prehistoria humana de los dioses gentiles y surgen acuciantes dudas sobre la autenticidad de su condición divina; dudas que

13. El anhelo de soledad, vinculado a la reflexión intelectual y al acceso al conocimiento, será un rasgo frecuente en las caracterizaciones dramáticas de los paganos que se convierten al cristianismo, como podemos comprobar en el caso emblemático de Cipriano, en *El mágico prodigioso*, de Calderón: “En la amena soledad / de aquesta apacible estancia, / bellissimo laberinto / de flores, rosas y plantas, / podéis dejarme, dejando / conmigo —que ellos me bastan / por compañía— los libros / que os mandé sacar de casa” (Calderón de la Barca, vv. 1-8).

la conducen de inmediato a la intuición de un Dios superior. A falta de intriga amorosa, la tensión dramática se concentra en la búsqueda, primero, y el desarrollo, después, de la instrucción doctrinal de Bárbara. Ya comentábamos arriba, a propósito del *Auto* del CAV, que la mediación masculina, añadida a la leyenda mucho antes de su difusión castellana, era la manera más inmediata de *oficializar* la fe de la doncella. Aquí, los motivos tradicionales –la carta que Bárbara envía a Orígenes y la llegada de su emisario, Valencio– se expanden en varias direcciones poéticas y espectaculares. Se trataba, sobre todo, de recrear para las tablas los episodios de la leyenda sin dar la espalda a un propósito doctrinal intensamente contrarreformista. Cornelio, el mensajero que lleva la misiva, es asesinado por unos salteadores, y, en solución muy efectista, aparece un ángel para resucitarlo temporalmente hasta que cumpla su misión. Es una invención del dramaturgo que logra, por un lado, tensar el desarrollo dramático y, por otro, mostrar el favor de Dios por la vía de la irrupción de lo sobrenatural. Una vez leída la carta en la que Bárbara aspira a encauzar su fe a través del conocimiento, Orígenes envía a Valencio con un cometido claro:

La santa ley que seguimos
a Bárbara enseñaréis,
y este libro le daréis
donde está lo que seguimos. (*Comedia*, fol. 175r)

Estas palabras caracterizan a Valencio como adalid activo de la ortodoxia en medio de un entorno hostil, y su contacto con Bárbara resulta tan prohibido como cualquier encuentro amoroso, o incluso más. De ahí que su instrucción se convierta en un juego de ingenio a lo divino. Irónicamente, las dos ventanas que Dioscoro manda construir en la torre y que ella consideraba innecesarias “porque mi vida importuna / no pide contento ya” (*Comedia*, fol. 175v) terminan facilitando el contacto con Valencio. Y, en consonancia con las fuentes, Bárbara se hace la enferma para que el ermitaño pueda entrar en su aposento fingiéndose médico, una estratagema afín a las de muchas damas de la comedia nueva (Reyes Peña 2003, 754). De hecho, como en tantas piezas posteriores, el filtro de la locura –fingida en este caso– se convierte en una estrategia para engañar con la verdad y establecer toda una serie de ironías sobre el acceso a la fe:¹⁴

14. Nemitz, Thierse y Mañana (18) mencionan una versión sirio-jacobea de la leyenda en la que Bárbara habría sufrido una grave patología ocular y una mujer cristiana le aconseja pedir ayuda a Cristo. No es que el dramaturgo tuviera este episodio en mente al concebir la enfermedad de la protagonista –ni siquiera podemos suponer que lo conociera–, pero sí hay una conver-

PADRE ¡Ay que me ahoga!
BÁRBARA Perdona,
 que en agua quisiera verte
 ahogado, de manera
 que cobraras vida entera
 y te libraras de muerte. (*Comedia*, fol. 176v)

En la última escena de la primera jornada tiene lugar, por fin, el encuentro a solas entre la doncella y el emisario. Y es entonces cuando se deja claro que, sobre todo este universo dramático, gravita un contenido doctrinal sistemáticamente articulado que, más allá de las fuentes, aspira a hacer de Bárbara una santa ejemplar de la Contrarreforma. Las continuaciones de Vorágine relataban el resultado de la instrucción:

la santa doncella quedó enterada de que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son tres Personas distintas de un Dios único, uno y verdadero, y de que el Hijo, enviado por el Padre, vino a este mundo y asumió la naturaleza humana para salvar a los hombres de su perdición, redimirlos de su cautividad y purificarlos de sus pecados por medio del bautismo. (Vorágine 899)

Se subrayan claramente los dos pilares doctrinales del cristianismo –el dogma de la Trinidad y la misión redentora de Cristo–, que también expone con detalle el Valencio de la *Comedia*. Pero este va más lejos:

Y ansina, cuando partió
la muerte el humano velo,
para el hombre acá en el suelo
su santo cuerpo dejó.
En el especie de pan
da su cuerpo consagrado
y en vino transustanciado
su sacra sangre nos dan.
Y es tan humano y benino
que un sacerdote en un punto
le baja del cielo junto

gencia en cuanto al valor simbólico de la enfermedad: la ceguera y la locura, con lo que ambas tienen de distorsión, como camino irónico hacia la fe.

transformado en pan divino,
 y tan Dios está en el pan
 como en el cielo reside,
 y a cualquiera que lo pide
 con facilidad lo dan. (*Comedia*, fols. 177r-177v)

No es casual que el dogma de la transubstanciación y el sacramento de la Eucaristía, las dos piedras angulares de la ortodoxia católica contrarreformista, formen parte de la instrucción de una santa de la Iglesia primitiva. Desde el tablado Bárbara encarna, como sus homónimas anteriores, el valor de las obras en la justificación, pero lo hará ya como una auténtica santa de la Contrarreforma, a través de un camino normativizado desde la contrición, la confesión y la comunión hasta la satisfacción:

Quiero descansar en tanto
 que llega el vecino día.
 Por cama, la tierra fría
 y por cabecera un canto. (*Comedia*, fol. 178r)

Una imaginería penitencial que se complementa, en la segunda y tercera jornadas, con las tribulaciones esperables de la santa, aunque sea, eso sí, por medio del recurso a personajes alegóricos como encarnación de su propia conciencia: la Vanagloria, que la hace dudar de su fe, y el Martirio, que despierta en ella el miedo a la muerte, contenido siempre por el Galardón, que la lleva a tomar conciencia de la Gloria. El conflicto se amplifica dramáticamente mediante la representación de la lucha interior, y santa Bárbara queda definida así como *dramatis persona* más allá de la imagen visible –o audible–, pero sobre todo se convierte ya en una representante *viva* de la fábrica de santos emanada de Trento.

Es comprensible que un dramaturgo de finales del siglo XVI no explore plenamente los caminos trazados por el arte nuevo, pero puede sorprender algo más que, en la segunda mitad del XVII, con el precedente de tantas comedias de santos vertebradas por tramas de amor y honor, incluida *El prodigio*, Arboreda tampoco priorice la *natural* intriga amorosa, sino que, de nuevo fiel a su fuente, redescubre la fuerza dramática del personaje en su búsqueda activa de Dios. Y la única concesión al tema amoroso –la pasión de Marciano, sazónada, eso sí, con el morbo de ser quien tendrá que infligirle el martirio– sirve para resaltar, por contraste, la virtud de Bárbara, pero no se revela en sí misma como una fuerza motriz del drama. Ribadeneira le señaló el camino, es-

tableciendo un vínculo bien explícito entre el encierro de la doncella y su talante reflexivo:

Holgoose mucho la santa doncella deste encerramiento, por su rara honestidad y porque era amiga de soledad y quietud, y allí estaba desviada de todo bullicio y trasago, y se podía ocupar en la contemplación del cielo y de la tierra y de todo lo criado. (828)

Una valoración de la soledad que se hace explícita en la comedia:

Qué bien haces en dejarme
sola, pues sola conmigo
hallaré mejor la senda
de tan raro laberinto. (*Arco*, jornada I, fol. 12r)

Son palabras dirigidas a su prima Juliana que, al atribuir la hermosura de la naturaleza a “la poderosa mano de Flora” (*Arco*, jornada I, fol. 7v), despierta en Bárbara sus “mil confusiones” (*Arco*, jornada I, fol. 8r). En un largo parlamento, la futura santa explica que la lectura “curiosa” (*Arco*, jornada I, fol. 8v) de varios libros le permitió descubrir los constantes vicios de unos dioses que considera indignos de haber creado la sublime “máquina del orbe” (*Arco*, jornada I, fol. 9v). De ahí a la intuición de una “causa primera” (*Arco*, jornada I, fol. 11r) hay solo un paso.¹⁵ La consecuencia dramática más inmediata de la presentación de una Bárbara en camino hacia Dios –a diferencia de otros precedentes varones como Cipriano– vuelve a ser el protagonismo de la mediación masculina. Pero aquí no todo se queda en oficializar la fe y adaptarla al rigor de la ortodoxia. La Bárbara de Arboreda es más una santa ya barroca que *solo* contrarreformista, y son las claves estéticas del barroquismo –que, claro está, no dejan de converger en algunos puntos con la afectividad propugnada a partir de Trento– las que dominan en su caracterización. El monje Valenciano aparece de repente, quebrando la quietud de la doncella mediante un recurso irónico muy del gusto, por cierto, de Calderón (Wardropper 185):

BÁRBARA	... y que no hay otra deidad
	que es causa primera?

15. Aunque es evidente que los ingredientes esenciales para desarrollar esta caracterización estaban dados en las fuentes, en las palabras de Bárbara parece resonar, otra vez, un eco de *El mágico prodigioso*, donde el motor del drama es, como aquí, la intuición razonada de Dios por parte del gentil Cipriano.

Dentro VALENCIANO ¡Cristo
mi bien, me ayude!

Dentro GATIMBAO No rueda
tan aprisa, Padre mío,
que ya voy a socorrerle.

BÁRBARA ¡Válgame el cielo! ¿Qué he oído,
que al escuchar pronunciado
aquél nombre mal me animo?
¡Oh sea acaso! ¡Oh presagio!
Siento en mí (apenas respiro)
que el corazón solicita
romper el pecho a latidos. (*Arcos*, jornada I, fol. 11r)

Aparte de ese juego con la ambivalencia tan típicamente barroco, la escena nos muestra cómo sobre la reflexión dogmática priman la visceralidad y el desgarramiento emotivo. Y, de hecho, cuando Valenciano desarrolle su proceso de instrucción ya no habrá referencias a la Eucaristía ni a ningún otro dogma eminentemente postridentino. Se centrará, de forma destacada, en explicar la Trinidad mediante una retórica de corte emblemático:

VALENCIANO [...] si este edificio
tuviera aquí tres ventanas.

BÁRBARA ¿De qué suerte?

VALENCIANO Tres postigos
supongamos, y que tres
rayos de esplendor altivo
entren por ella. ¿No es cierto
que son tres rayos distintos,
tres luces, tres resplandores,
que se esparcen divididos
por tres partes?

BÁRBARA Claro está.

VALENCIANO Pues nadie ignora que el mismo
Sol es el que comunica
su esplendor por los tres visos. (*Arco*, jornada II, fol. 17r)

Uno de los episodios axiales de la leyenda desde sus orígenes, la construcción de la tercera ventana, se motiva dramáticamente mediante unas palabras que activan ese itinerario tan barroco hacia lo invisible a través de lo visible. Una

visibilización de lo trascendente que emergerá en algunos momentos cruciales. El bautismo de Bárbara, que tiene lugar –seguramente no por casualidad– en la parte central de la pieza, seazona con un alarde tramoyístico que por un lado confiere fuerza pictórica al episodio, al más puro estilo barroco, y por otro contribuye, en eco contrarreformista, a mostrar, y demostrar, el vínculo entre la santa y los pilares mismos del cristianismo. San Juan Bautista “baja” acompañado de “dos ángeles en una tramoya” (*Arco*, jornada II, fol. 5r), y, además de reiterar el vínculo genealógico entre Bárbara y la Virgen María, explica que el propio Cristo le ha enviado para bautizarla:

Tanto a tus voces atiende,
que contigo obra el más raro
favor que han visto los siglos,
pues quiere que por mi mano
logres el Bautismo. (*Arco*, jornada II, fol. 5v)

En consecuencia, “mientras cantan los ángeles, la bautiza con una concha que sacan del mar” (jornada II, fol. 6v), al tiempo que los coros remarcan la transmutación del sacramento iniciático en un desposorio entre Bárbara y Cristo:

CANTA 1.º Hoy que con Cristo amante
se ha desposado,
a Bárbara le canten
justos aplausos.
CANTA 2.º A la esposa por arras
le ofrece grato
corona de brillantes
lucientes astros. (*Arco*, jornada II, fol. 6v)

Cada una de las tres comedias prioriza un aspecto distinto en la caracterización de la protagonista: santa de la contrarreforma, santa del arte nuevo y santa barroca. Son tres polos que no se excluyen –no podían hacerlo–, pero que ponen de manifiesto bien a las claras la conjunción de lo religioso, lo cultural y lo escénico que converge en la conformación de la dramaturgia hagiográfica, por un lado, y de la representación de la santidad, por otro. Santa Bárbara, mártir legendaria del siglo IV, asume en su recreación dramática los rasgos de esos santos que se construyeron, y se reconstruyeron, con el objetivo de apelar a la devoción de los fieles, bien desde la encarnación viva del dogma, bien desde el estímulo de la emotividad –los dos pilares del culto a los santos en el periodo posterior al Concilio de Trento–.

CONCLUSIONES

En este viaje por etapas a través de la vida escénica de santa Bárbara, hemos podido asistir a los grandes hitos en el desarrollo del teatro hagiográfico en castellano, desde sus primeros pasos en el siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII. Antes de Trento, Bárbara subió al tablado para que el público la mirara y, sobre todo, la admirara. Gravitando en la órbita de las moralidades, la santa asumió el rol de *Everyman*, y la especificidad de la leyenda quedó relativamente desdibujada bajo un tono universalista. Poco a poco, se atisbaron los intensos resortes dramáticos de su vida, y se recrearon algunos episodios en forma dialogada, desplegándose *in fieri* ante los ojos del espectador. Fue ya en los confines del siglo XVI cuando se dieron las condiciones –estéticas, ideológicas y sociales– que permitieron dramatizar plenamente la materia hagiográfica y convertir a la santa más humana –y cercana– que nunca en encarnación viva del dogma según las exigencias postridentinas. Esta santidad, llamémosla *desbordada*, se intensificó en el XVII, cuando santa Bárbara se consolidó, primero, como personaje de comedia, y después, avanzada la centuria, como portavoz de una espiritualidad entrañablemente barroca. El potencial demostrativo de la escena pudo aprovecharse para afirmar, desde distintos frentes, el vínculo entre los espectadores y una mártir de los primeros tiempos del cristianismo haciendo visible el proceso que Buck define como “evolution of the main character from mortal human being to immortal religious symbol” (7). Porque el teatro no era solo teatro: santa Bárbara cobró vida doce siglos después de su muerte para dar testimonio de que la fe verdadera había sido siempre la misma y convertirse con ello en un adalid visible del catolicismo en aquellos tiempos convulsos entre la Reforma y la Contrarreforma.

OBRAS CITADAS

- Andioc, René, y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Anónimo. “Auto del martirio de Santa Bárbara”. *Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (Códice de Autos viejos)*. BNE ms. 14711. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. 166r-68v. 14 de marzo de 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc69735>>.
- Anónimo. *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*. BNE ms. 14767. 172-87.
- Arboreda, Alejandro. *El arco de la paz del cielo, Santa Bárbara*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid ms. Tea-1-66-3. Alicante: Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes, 2017. 14 de marzo de 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxh1q5>>.
- Belting, Hans. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry* 31 (2005): 302-19.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: Chicago UP, 2009.
- Bruerton, Courtney. "The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro". *Hispanic Review* 12.2 (1944): 89-151.
- Buck, Donald C. "Popular Theology, Miracles and Stagecraft in the Comedia de Santo: Cañizares' *A cual mejor, confesada y confesor...*". *Dieciocho* 5.1 (1982): 3-17.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona: Crítica, 2008.
- Castro, Guillén de. *El prodigio de los montes y mártir del cielo, Santa Bárbara*. Sevilla: Viuda de Francisco de Leefdael, s.a.
- Cesareo, Mario. "Ideología/espectacularidad en la comedia de santos". *Gestos* 4 (1987): 65-81.
- Checa, Fernando, y José Miguel Morán. *El Barroco*. Madrid: Istmo, 1994.
- Concilio de Trento. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Trad. Ignacio López de Ayala. 2.^a ed. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Ditchfield, Simon. "Thinking with Saints: Sanctity and Society in the Early Modern World". *Critical Inquiry* 35.3 (2009): 552-84.
- Durá Celma, Rosa. *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*. 2016. Universitat de València, tesis doctoral inédita.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "De la leyenda ejemplar a la indagación filosófica: Calderón y *El mágico prodigioso*". Pedro Calderón de la Barca. *El mágico prodigioso*. Barcelona: Crítica, 2008. 7-64.
- Ferrer Valls, Teresa. "La representación y la interpretación en el siglo XVI". *Historia del teatro español, 1: de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 239-67.
- Gatland, Emma. *Transcripción de las vidas de santas (exclusivamente) del Flos Sanctorum, Ms. 780 de la Biblioteca Nacional de España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. 14 de marzo de 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0118>>.
- Hernández Amezcua, Vanesa. *Descripción y filiación de los flores sanctorum medievales castellanos*. 2006. Universidad de Oviedo, tesis doctoral inédita. 14 de marzo de 2019. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc030n4>>.

- Menéndez Peláez, Jesús. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento". *Criticón* 94-95 (2005): 49-67.
- Nemitz, Rolfroderich, Dieter Thierse y Ramón Mañana. *Santa Bárbara a través de los siglos*. Madrid: Encuentro, 1997.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "Reforma y contrarreforma en el teatro del siglo XVI". *Estudios sobre teatro del Renacimiento*. Madrid: UNED, 1998. 103-12.
- Reyes Peña, Mercedes de los. "Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Código de Autos Viejos* a las comedias de santos del siglo XVII". *La Comedia*. Ed. Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1995. 257-70.
- Reyes Peña, Mercedes de los. "Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del conde de Gondomar". *Criticón* 87-88-89 (2003): 745-64.
- Ribadeneira, Pedro de. *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos*. Madrid: Luis Sánchez, 1616.
- Sánchez de Badajoz, Diego. "Farsa de Santa Bárbara". *Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz*. Sevilla, 1554. 35r-37r.
- Sánchez Lora, José Luis. *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988.
- Van Dijk, Teun A. "La pragmática de la comunicación literaria". *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros, 1987. 171-94.
- Vega, Pedro de la. *Flos sanctorum*. Sevilla: Fernando Díaz, 1580.
- Villegas, Alonso de. *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesuchristo*. Toledo: Viuda de Juan Rodríguez, 1591.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 2017.
- Wardropper, Bruce W. "Las comedias religiosas de Calderón". *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 185-98.
- Wiltrout, Ann E. "Diego Sánchez de Badajoz and his Dramaturgy". *A Patron and a Playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis Books, 1987a. 65-74.
- Wiltrout, Ann E. "The Legend of St. Barbara in Renaissance and Golden Age Spain". *A Patron and a Playwright in Renaissance Spain: The House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis Books, 1987b. 105-16.